



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

13 | 1995

Le Monde vert : rites et renouveau

---

### *La Tempête* : monde vert ou monde à l'envers ?

François Laroque

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1298>

DOI : 10.4000/shakespeare.1298

ISSN : 2271-6424

#### Éditeur

Société Française Shakespeare

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1995

Pagination : 95-105

#### Référence électronique

François Laroque, « *La Tempête* : monde vert ou monde à l'envers ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 13 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 22 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1298> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1298

---

# SHAKESPEARE

## LE MONDE VERT : RITES ET RENOUVEAU

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès 1994

sous la direction

de

M.T. JONES-DAVIES

*Ouvrage publié avec le soutien de*



PARIS

LES BELLES LETTRES

1995

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés  
pour tous les pays.*

© 1995 Société d'édition Les Belles Lettres,  
95 bd Raspail 75006 Paris

gique et l'arbre de Jessé dans *Richard II*)<sup>5</sup> comme la descendance (les branches).

L'île de *La tempête*, où Prospéro et sa fille ont été transplantés, est à lire comme le négatif du duché de Milan. C'est le *topos* de la pastorale et l'île, comme la forêt, figure un monde inversé visant à redresser les vices ou la tyrannie de la cour. C'est aussi le lieu d'exercice de la magie où l'arbre, tel le pin de la fente duquel Prospéro a arraché Ariel ou le chêne où il menace de l'enfermer à nouveau, va permettre de visualiser avec force toute l'étendue des pouvoirs de l'enchanteur. Dans l'adieu solennel qu'il fait à son art, au début de l'acte V, Prospéro présente en effet les arbres qu'il a déracinés comme l'une des manifestations de sa puissance occulte :

[...] the strong-based promontory  
Have I made shake, and by the spurs plucked up  
The pine and cedar (V.1.46-8).

La magie naturelle rejoint ici la perversion du politique. Le passage par Montaigne et par l'utopie de Gonzalo est donc nécessaire pour rétablir la prééminence de "notre grande et puissante mère nature"<sup>6</sup>.

#### *Gonzalo ou l'utopie d'un monde à l'envers.*

Dans son rêve éveillé qui aboutit à l'invention d'un monde utopique, moins idéal qu'intrinsèquement contradictoire, Gonzalo pense visiblement à une implantation coloniale puisqu'il utilise le terme, unique dans l'œuvre de Shakespeare, de "plantation" (II.1.141). C'est à la fois le règne de la nature sans l'aide de l'art, qu'il s'agisse de l'agriculture ou des contrats de propriété, et le monde à l'envers qui était celui de l'Âge d'Or de Saturne ("I would by contraries / Execute all things ..."). Ce rêve d'une fertilité et d'une abondance naturelles retrouvées s'alimente aux paradigmes du paradis terrestre et aux espoirs suscités par les découvertes de contrées nouvelles et par le mythe de l'Eldorado. L'île de Caliban associe les mythes édéniques et bucoliques de l'Arcadie avec la terre des cannibales de la France antartique revue et corrigée par la plume de Montaigne, pour qui la barbarie est plus proche de l'état de nature ou de ce qu'il appelle la "naïfveté originelle"<sup>7</sup>. Si l'on peut voir dans cette apologie paradoxale une préfiguration du "Bon sauvage", il s'agit cependant moins de primitivisme de la part de Montaigne, comme certains l'ont affirmé, que "d'une quête de

sagesse, d'une volonté de retour à la paisible nature, d'une christianisation du mythe de l'Âge d'Or"<sup>8</sup>.

Le climat tempéré de ces terres des antipodes (ces "terres neufves" comme les appelle Montaigne) suscite l'espoir de l'abolition du travail dans un monde où l'on peut apparemment vivre des fruits produits sans effort par la nature :

Ils ne sont pas en debat de la conquête de nouvelles terres, car ils jouissent encore de cette uberté naturelle qui les fournit sans travail et sans peine de toutes choses nécessaires, en telle abondance qu'il n'ont que faire d'agrandir leurs limites.<sup>9</sup>

Ils n'ont pas besoin du superflu car leurs goûts n'ont pas encore été abâtardis par l'influence de la civilisation et ils ne connaissent pas la propriété des biens ni des terres :

Ils sont encore en cet heureux point, de ne désirer qu'autant que leurs necessitez naturelles leur ordonnent ; tout ce qui est au-delà est superflu pour eux. Ils s'entr'appellent generalement, ceux de mesme age, freres ; enfans, ceux qui sont au-dessous ; et les vieillards sont peres à tous les autres. Ceux-cy laissent à leurs heritiers en commun cette pleine possession de biens par indivis, sans autre titre que celui tout pur que nature donne à ses creatures, les produisant au monde.<sup>10</sup>

Ce n'est pas l'île d'Utopie de More mais véritablement le livre des merveilles qu'ouvre ici le vieux Gonzalo, qui dira plus loin croire à tous les *mirabilia* colportés depuis l'antiquité par les récits de voyageurs (III.3.43-9). Il ne s'agit plus d'un simple pays de Cocagne mais d'un jardin des délices à la Jérôme Bosch qui se change ensuite en jardin des supplices avec l'intervention d'Ariel déguisé en harpie ...

Mais cet optimisme incorrigible, s'il fait parfois sourire car il rappelle les redites ou l'emphase de Polonius, est cependant nécessaire pour servir de contrepoids au cynisme d'Antonio et de Sébastien. D'autre part, la "plantation" de Gonzalo préfigure le retour de Prospéro à ses racines, une colonisation à l'envers en quelque sorte, qui va à rebours du mouvement de l'*Énéide* où il s'agit, pour le héros de Virgile, de jeter les fondations d'un monde nouveau puisque la cité originelle a été irrémédiablement détruite<sup>11</sup>. Le détour par un monde vert à l'envers, par un rêve de régression utopique, semble donc un parcours obligé pour permettre à ce qui a été arraché de reprendre pied et vigueur. Le schéma est un peu celui du *Conte d'hiver* où le rivage de Bohème, avec ses fleurs,

ses bergers et ses fêtes pastorales permet, seize ans après, de “re-créer” la vie qui avait été flétrie par la jalousie et la tyrannie de Léontès. A la fin de l'acte III, ce dernier emploie le mot “recreation”<sup>12</sup>, au sens immédiat de passe-temps, sans se douter qu'il annonce la période de récréation festive de la pastorale ainsi que sa propre récréation à la fin de la pièce lorsqu'Hermione et sa fille lui seront rendues. C'est là un effet assez rare d'ironie dramatique positive et constructive. La fiction de Gonzalo est l'équivalent philosophique de ce conte de fées qu'est la Bohème mirifique où vivent le vieux berger, son fils et Perdita, princesse habillée en bergère et qui ignore tout de son véritable état. Mais ce n'est qu'avec la scène du masque, à l'acte IV, que les rêves d'idéal se voient sinon accomplis, du moins transposés sur le mode d'un spectacle aussi splendide qu'éphémère.

*Le monde vert du masque ou la “chasteté du végétal”*<sup>13</sup>.

Dans le divertissement que Prospéro offre aux amoureux, au début de l'acte IV, les personnages mythologiques que sont Iris, Cérès et Junon prennent en effet le dessus sur les mortels, comme dans l'*Enéide* où les querelles constantes entre Junon et Vénus, la mère d'Enée, sont directement responsables des errances et des tribulations du héros. Toutes deux tiennent les fils de sa destinée, tout comme Prospéro manipule Ferdinand et Miranda jusqu'à cet instant du masque où le magicien redevient spectateur.

Au terme de la tempête qui ouvre *L'Enéide*, la flotte troyenne arrive à Carthage, ville construite par Didon et placée sous l'égide de Junon. Mais Vénus ne tarde pas à prendre sa revanche contre celle-ci en suscitant dans le cœur de “widow Dido” une violente passion pour le Troyen qui va la consumer et finalement la détruire. Ainsi, lors de leur première rencontre, orchestrée par Prospéro comme celle de Didon et Enée est programmée par Vénus, Ferdinand et Miranda paraissent répéter l'histoire des amoureux de Virgile. Mais leur rencontre reste chaste et, après les avertissements de Prospéro au prince, le masque souligne l'importance de la discipline sexuelle et de la tempérance<sup>14</sup>, de sorte que les amoureux de *La tempête* sont aussi l'antithèse de leurs ancêtres mythiques. Didon et Enée vont en effet consommer leur amour dans une grotte où ils ont trouvé refuge ensemble pour se mettre à l'abri d'un violent orage qui éclate au cours d'une partie de chasse au sanglier :

Soon a confused rumbling sound started in the sky. Then came the rain-clouds and showers mixed with hail. The hunters all scattered in alarm about the fields searching for shelter [...] Torrents came streaming from the hills. Dido and Troy's chieftain found their way to the same cavern. Primaeval Earth and Juno, Mistress of the Marriage gave their sign. The sky connived at their union ; the lightning flared ; on their mountain-peak nymphs raised thier cry. On that day were sown the seeds of suffering and death. Henceforward Dido cared no more for appearances or her good name, and ceased to take any thought for secrecy in her love. She called it a marriage ; she used this word to screen her sin.

(IV.163-77)<sup>15</sup>

Dans le masque de *La tempête*, les nymphes de Virgile qui s'enfuient des montagnes en criant (*ulularunt*) deviennent des "cold nymphs [with] chaste crowns" (IV.1.66) et des "naiads of the winding brooks" (1.128) au sein de leurs "crisp channels" (1.130) et elles ne sont là que pour célébrer "A contract of true love" (II. 132-33). La cacophonie qui accompagnait le faux mariage de Carthage est ici changée en harmonie correspondant à un contrat véritable. Mais, dans la pièce, les choses sont compliquées par le mariage de Claribel, la fille du roi de Naples, à un Africain roi de Tunis, ville qui jouxte l'antique Carthage, ce qui contribue à répéter et à inverser le schéma virgilien. Aussi bien, la tempête survient-elle pendant le trajet de retour, au départ de Tunis-Carthage et non au cours du voyage aller. Les feux du désir font place au *topos* de la "chasteté végétale" et les eaux fraîches qui irriguent un paysage verdoyant se substituent à l'atmosphère moite de l'orage si propice à l'éclosion de la passion amoureuse (Tamora, la lascive impératrice de *Titus Andronicus*, parle, quant à elle, de "happy storm")<sup>16</sup>. Placé sous l'égide de Cérès, le masque assure d'ailleurs la suprématie d'une nature domestiquée et soigneusement cultivée ("pionèd and twillèd brims", "pole-clipp'd vineyards", grass plot", IV.1.64, 68 & 73). Comme l'écrit justement Stephen Orgel :

The goddess of agriculture directs the play back to civilized nature way from Caliban's search for pig-nuts and the mysterious scammels, away from dams for fish [...] All the destructive elements of love have been banished<sup>17</sup>.

Ce passage du livre IV de *L'Enéide* était bien connu de Shakespeare qui y fait allusion au cœur de la scène de chasse de *Titus Andronicus* lorsque Tamora, l'impératrice des Goths, invite son amant, le noir Aaron, à s'asseoir à l'ombre de la verdure des bois :

Under their sweet shade, Aaron, let us sit,  
And whilst the babbling echo mocks the hounds,  
Replying shrilly to the well-tun'd horns,  
As if a double hunt were heard at once,  
Let us sit down and mark their yellowing noise ;  
And after conflict, such as was suppos'd  
The wand'ring prince and Dido once enjoyed,  
When with a happy storm they were surpris'd,  
And curtain'd with a counsel-keeping cave,  
We may, *each wreathed in the other's arms*,  
Our pastimes done, possess a golden slumber,  
Whiles hounds and horns and sweet melodious birds  
Be unto us as is a nurse's song  
Of lullaby to bring her babe to sleep. (II.3.16-29)  
(C'est moi qui souligne).

La sphère de l'érotique ("*each wreathed in the other's arms*") évoque l'enlacement de la plante grimpante autour de l'arbre et elle se trouve dangereusement proche des ruses du politique : le monde vert leur sert de métaphore commune. On trouve d'ailleurs un écho lointain de cette scène dans *A Midsummer Night's Dream*, lorsque Titania invite Bottom à dormir dans sa charmille :

Sleep thou, and I will wind thee in my arms.  
[...] the female ivy so  
Enrings the barky fingers of the elm. (IV.1.39-43)

Pour la fée, les plantes sont sexuées et la nature anthropomorphisée ("fingers") car le monde de la forêt n'est pas seulement le refuge de l'amour en fuite : il en est aussi le prototype et le révélateur. Il en va également très probablement ainsi dans la vision idyllique que Caliban donne de l'île à ses nouveaux maîtres, Stéphane et Trinculo, quand il évoque ces "sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not" (III.2.134).

Le monde vert de la pastorale s'entrouvre aux sons enchantés et mystérieux de la musique de l'île ainsi qu'au chant des Sirènes du sommeil. Le rêve est le monde à l'envers du dormeur, il est l'utopie du paresseux ou le refuge de l'esclave qui n'a pas d'autre espace de liberté. Nous sommes aux antipodes de la sphère de la



responsabilité politique, ce monde où, comme le répètent les rois, on n'arrive plus à trouver le sommeil. La tour d'ivoire délicieuse du sommeil et du rêve, ces îlots de la conscience individuelle, sont l'équivalent démotique du cabinet secret où Prospéro se retirait pour étudier ses livres de magie ("[...] transported / And rapt in secret studies ...", I.2.76-7).

Dans *La tempête*, les images liées au monde vert et au monde à l'envers ne sont pas seulement les antipodes ou les antidotes du pouvoir politique. Elles servent aussi de métaphore pour en traduire la légitimité quasi-naturelle ou, au contraire, la profonde perversité. Elles constituent des réseaux d'analogie qui peuvent prendre une valeur ou un sens emblématique ou encore bâtir des fictions anthropologiques qui, par le biais du rêve d'un monde meilleur, aident à reconstruire et à ressouder le tissu affectif déchiré par une trahison quasiment fratricide.

*La tempête* élabore des modèles et des anti-modèles aristocratiques et populaires à partir des éléments du folklore européen, des récits de voyage ainsi que du merveilleux païen, où l'on retrouve le *topos* du monde vert et des retournements qui ne relèvent pas seulement de la mise en abîme ou de la métathéâtralité mais aussi du désir d'inverser les perspectives et d'envisager les choses à partir d'angles de vue inédits. La pastorale et l'utopie, l'Eden et le Nouveau Monde, avec leurs sortilèges et leur abondance verdoyante, sont utilisées comme contrepoids au cynisme et à la *real-politik* dont les effets dévastateurs ne sont plus à démontrer. Somme toute, il s'agit moins de colonisation que de refondation :

O rejoice  
Beyond a common joy, and set it down  
With gold on lasting pillars. (V.1.206-208)

Les paroles de Gonzalo, cette Cassandre de l'optimisme, valent bien, pour une fois, d'être soulignées pour conclure. Le "brave new world" de Miranda et de Ferdinand va peut-être de nouveau rapidement sombrer dans les tricheries et dans l'intrigue. Mais le parcours que les dieux ont dessiné à la craie pour les protagonistes d'une histoire qui répète en l'inversant la trajectoire d'Enée, valait bien, par son exemplarité même, ces quelques mots d'exclamation commémoratoire. Le vert fait place à l'or, la fragilité à de durables piliers institutionnels. C'est le contraire de ces mondes éphémères et aisément réversibles, de ces palais d'illusions

baroques au cœur du masque, où les décors peints et la perspective donnaient à voir en trompe-l'œil les hautes murailles et les tours orgueilleuses de Troie désormais privées de base ("the baseless fabric of this vision", IV.1.151). De ce spectacle d'un monde en déroute naît le goût du monumental. L'aube se lève sur une Europe de bâtisseurs qui va mettre un terme à l'ère de l'enchanteur.

François LAROQUE

*Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III*

## NOTES

1. Voir *l'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe au milieu du XVIIe*, études réunies par Jean Lafond et Augustin Redondo, Vrin, Paris, 1979 ; Frédérick Tristan, *Le monde à l'envers*, Hachette, Paris, 1980 ; Gisèle Venet, *Shakespeare, Le roi Lear*, Hachette (Folio Théâtre), Paris, 1993, pp. 11-25.

2. Glynne Wickham, "Masque and Antimasque in *The Tempest*", *Essays & Studies* (1975), Londres, pp. 1-14 ; Russ McDonald, *Shakespeare & Jonson, Jonson & Shakespeare*, Harvest Press, Brighton, 1988, pp. 151-53.

3. Thomas Combe, *Theater of Fine Devices*, ed. Mary V. Silcox, Scolar Press, Aldershot, 1990. La date probable de la première édition de cet ouvrage est 1593.

4. II.1.269 ; III.2.48 ; III.3.70.

5. Voir le discours de la duchesse de Gloucester, I.2.13-21.

6. Montaigne, *Les essais*. Livre I, chapitre xxxi, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, eds. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Gallimard, Paris, 1962, p. 203.

7. *Essais*, p. 204. Voir l'analyse de Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, PUF, Paris, 1985, pp. 162-63.

8. Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993, p. 278.

9. *Essais*, p. 208.

10. *Ibidem*.

11. Leslie Fiedler rappelle que le nom de Carthage est une dérivation du nom phénicien de *Quarthadasht* signifiant ville nouvelle, soit l'équivalent africain de *Nea-Polis*, la "nouvelle cité" en grec, qui allait devenir *Napoli* en italien et *Naples* en anglais.

12. III.2.240.

13. "La chasteté végétale qui exclut le désir". J'emprunte ici l'expression heureuse de Gisèle Venet dans son article "Figures du corps baroque" in *Les Figures du corps*, ed. Bernard Brugière, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, p. 70.

14. Voir sur ce point mon article, " 'Or night kept chained below' : *La tempête* ou le désir enchaîné" in *Actes du colloque sur La tempête*, ed. Claude Peltrault, Presses de l'université de Besançon, Besançon, 1994, pp. 81-95.

15. Virgil, *The Aeneid*, ed. et trad. W. F. Jackson Knight, Penguin Classics, Harmondsworth, 1956, rééd. 1987, p. 102.

16. II.3.23. Voir ci-dessous la citation tirée de la pièce.

17. *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1975, rééd. 1991 (paperback), p. 46.